
Jean-Pierre Chassagne, *Leo Perutz et le scepticisme
viennois. L'ébauche d'une éthique du désenchantement*

Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012 (CELEC,
coll. « Les Scripturales »), 248 p.

Éric Leroy du Cardonnoy



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2312>

DOI : 10.4000/germanica.2312

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2013

Pagination : 294-296

ISBN : 9782913857322

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Éric Leroy du Cardonnoy, « Jean-Pierre Chassagne, *Leo Perutz et le scepticisme viennois. L'ébauche d'une éthique du désenchantement* », *Germanica* [En ligne], 53 | 2013, mis en ligne le 30 décembre 2013, consulté le 06 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2312> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.2312>

© Tous droits réservés

Comptes rendus de lecture

Dietmar Dath/Swantje Karich: „Lichtmächte: Kino-Museum-Galerie-Öffentlichkeit“. *diaphanes*, 272 Seiten, 24,95 €, Web: www.diaphanes.net.

„Die Intensitätsrüpeleien selbst der grellsten Genres – Porno, Splatter, Monumentalfantasy, Kinderkrawall, Feuerwerk – sind inzwischen so randvoll mit Geschichte, haben so viel Speicherplatz im kulturellen Gedächtnis erobert, dass man ihre Formen jederzeit zu Inhalten, ihre Inhalte jederzeit zu Abkürzungen der Rechenzeit qua Verweis auf Erwartungen machen kann, ihre Verweise auf Erwartungen jederzeit zu Zitaten, und diese Zitate jederzeit zu Stileigentümlichkeiten der Regie, also zu Formen und Förmchen umwidmen kann“, schreibt Dietmar Dath in dem gemeinsam mit F.A.Z.-Kollegin Swantje Karich entstandenen „Lichtmächte“-Buch. Dieses beobachtet, in welcher Weise heute jene elektrifizierten Orte funktionieren, die mithilfe von (beleuchteten) Bildern „primär symbolische Veränderungen von Personen“ inszenieren, vortäuschen, verwirklichen, bereitstellen, simulieren. Ist also, wie Peter Hacks es formuliert hat, der Film als „epische Gattung“ dem Roman näher als dem Drama und wie kann diese These anhand von Carl Theodor Dreyers Johanna-von-Orléans-Film aus dem Jahr 1928 belegt werden? Weshalb ist das Blockbusterkino spätestens seit den frühen achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts „in den meisten Fällen Science-Fiction oder SF-nah?“ In welcher Weise begünstigt „die Klage, alles sei Simulation, nichts mehr real, alles Manipulation und Betrug, nichts mehr echt und wahr“ das nicht enden wollende Verlangen nach „echten“ Bildern? „Und was passiert eigentlich, wenn man eine Zeitmaschine in eine Zeitmaschine stellt und innerhalb von deren Eigenzeit reist?“ In welchen Formen können, Film, Literatur, Malerei,

Theater, Fotografie, Performance erzählerisch operieren und wann kann dieses Erzählen eben nicht dargestellt werden – weil es schlichtweg niemand verstehen würde? „Lichtmächte“ ist eine kulturwissenschaftliche, essayistisch angelegte Untersuchung, in deren Mittelpunkt die Erkenntnis steht: „Für das Netz und die Rechner, die daran hängen, sind Fotos und Filme so selbstverständlich gegeben, so sehr Rohstoff, wie für den Höhlenmaler die Kuh und Monet die Seerosen.“ Nicht die Entscheidung für Systemtheorie, Poststrukturalismus, klassische Hermeneutik, Raumwissenschaft, Gen-Ethik, Positivismus oder Digital Humanities beantwortet offene Fragen an die neue Licht- und Wörterwelt, sondern allenfalls das Zusammendenken unterschiedlicher Disziplinen, um der Deutungshoheit der angesprochenen Lichtmächte eine kulturwissenschaftliche Perspektive entgegenzusetzen. Denn noch sieht die als „Lichtmächte“ benannte Welt so aus, wie sie die scheidende Facebook-Chefin Sue Gardner beschreibt, wenn sie einen ehemaligen Mitarbeiter mit den Worten zitiert: „Die besten Köpfe meiner Generation denken nur noch darüber nach, wie man Menschen dazu verleitet, auf Werbung zu klicken. Das ist doch beschissen.“

Jan Drees

Pierre Gras, *Good Bye Fassbinder ! Le cinéma allemand depuis la réunification*, Arles, Éditions Jacqueline Chambon - Actes Sud, 2011, ISBN 978-2-7427-9493-5.

Dans les années 1970, la réussite du cinéma allemand était manifeste en France. Il fallut attendre ensuite plusieurs dizaines d'années pour voir à nouveau quelques films à succès dans les salles françaises. En 2003, *Good Bye Lenin* de Wolfgang Becker a totalisé 11 millions d'entrées en Europe pour cette satire du socialisme de la RDA, se combinant avec une critique de l'évolution de l'Allemagne depuis 1990. *La Vie des autres* (*Das Leben der anderen*) de Florian Henckel von Donnersmarck a été apprécié en Allemagne par plus de 2,6 millions de spectateurs en 2007 : cette réflexion éthique, privilégiant la vérité dramatique au prix d'une simplification historique sur les victimes de la *Stasi* a suscité en France également une empathie avec l'héroïne. Plus récemment en 2009, *Le ruban blanc* (*Das weiße Band*) de Michael Hanneke a rempli les salles. En revanche, *Cours Lola, cours* (*Lola rennt*) de Tom Tykwer, fut un échec en France en 1998 avec seulement 75 000 entrées contre 2,3 millions en Allemagne : c'était pourtant une œuvre à suspense, utilisant des techniques visuelles très variées, où Lola tentait de sauver son amant, poursuivi par des trafiquants de drogue. Et ces rares succès ne donnent pas toute la mesure de la production allemande dont le volume augmente régulièrement (194 films majoritairement allemands contre 182 films majoritairement français en 2009).

Le cinéma allemand étant aussi peu représenté en France, Pierre Gras lui a consacré un ouvrage. Il propose un « panorama raisonné » du cinéma allemand des vingt dernières années, privilégiant des œuvres majeures, qu'elles soient connues ou méconnues en France. Comme il souhaite commenter assez longuement les films choisis, P. Gras met l'accent sur un certain nombre d'auteurs et d'œuvres, passant sous silence bien d'autres, en particulier les plus connus du public français (Wenders, Schlöndorff, Herzog par exemple). Dans les sept premiers chapitres, il brosse un tableau des caractéristiques de ce renouveau de la production cinématographique allemande, s'intéresse dans les trois suivants aux facteurs qui ont permis cette production de qualité et – dans le dernier – à sa réception en France.

Selon P. Gras, cette absence du cinéma allemand sur les écrans français doit être attribuée en partie aux distributeurs qui hésitent devant les médiocres perspectives de commercialisation. C'est pourquoi il étudie le rôle déterminant de la société X-Filme pour produire et diffuser un nouveau type de films. Elle aurait, en effet, compris qu'il lui fallait s'adapter au public urbain, jeune et assez cultivé de l'Allemagne réunifiée en réalisant de longs métrages à budget moyen de jeunes cinéastes. Pour mieux toucher ce public, il fallait innover quant aux thématiques, favoriser l'émergence de cinéastes de talent, pérenniser les plus anciens et porter un regard différent sur le sens de l'histoire.

Une dizaine des cinéastes étudiés dans cet ouvrage appartiennent à « l'école de Berlin » et à la « nouvelle vague allemande ». Les critiques mettent en avant leur volonté commune de traiter en priorité des sujets contemporains très variés avec une approche originale. Leur point commun est de refuser de s'inscrire dans les codes du cinéma allemand commercial et d'affirmer leur volonté de différenciation : la lenteur du rythme de leurs films, l'observation de la vie quotidienne, l'utilisation du son direct, le jeu assez neutre des acteurs. Ils ne réalisent pas de films véritablement politiques, mais se sentent très impliqués dans la volonté « de redonner une image de l'Allemagne » (Harun Farocki).

Christian Petzold a commencé par réaliser des films policiers, répandant ainsi à une demande du système de production allemand et se servant quelque peu des moyens du cinéma américain. Mais dans *Jerichow*, il a surtout mis l'accent sur l'évolution de l'Allemagne dans de petites villes déshéritées de l'Est de l'Allemagne. Angela Schanelec, l'une des rares femmes du cinéma allemand — s'est aussi intéressée au quotidien banal de personnages évoluant dans des villes, comme en 2010 avec *Orly*, où se croisent dans l'aéroport des bribes d'existences, de véritables passagers évoluant à côté des acteurs. En dépit de l'échec de *Ferien* en 2009, Thomas Arslan s'est surtout fait connaître pour son traitement particulier des problèmes d'immigration avec – par exemple – *Der schöne Tag* en 2001.

La génération précédente connaissait toujours un certain succès depuis une quarantaine d'années. P. Gras cite notamment Bernd Eichinger qui a commencé à travailler avec le *Film Verlag der Autoren* dans les années 1970. Il s'est lancé dans la production avec *La Chute*, réalisé par Oliver Hirschbiegel, dans laquelle Hitler est incarné par l'acteur Bruno Ganz, touchant par son sérieux historique cinq millions de spectateurs allemands et un million de français. En 2005, Oskar Roehler a adapté pour Eichinger, sans grand succès, *Les Particules élémentaires*, le roman de Houellebecq. Mais il toucha un plus large public avec une autre adaptation de roman, celui de Süsskind, *Le Parfum*. Quant à Harun Farocki, à la fois critique, théoricien, producteur et scénariste, il a travaillé dans un domaine plus difficile, celui du documentaire et du film-essai, effectuant un travail d'historien – comme en 2007 – dans *Respite*, construit à partir d'images filmées par des détenus juifs sur l'ancien camp de transit de Westerböck, d'où Anne Frank partit pour la déportation.

Un festival du cinéma allemand présente des films allemands chaque année, en octobre, à Paris, parfois en avant-première. Il faut espérer que l'ouvrage de P. Gras incitera davantage de personnes à s'y rendre, leur donnant à la fois l'envie et les moyens de mieux les comprendre.

Anne-Marie Corbin

Jean-Pierre Chassagne, *Leo Perutz et le scepticisme viennois. L'ébauche d'une éthique du désenchantement*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012 (CELEC Coll. « Les Scripturales »), 248 p.

L'auteur n'en est pas à son premier ouvrage consacré à Leo Perutz : Jean-Pierre Chassagne a publié une dizaine d'articles consacrés aux nouvelles de Perutz, après sa thèse de doctorat (Université de Grenoble III, 1999) sur le scepticisme dans l'œuvre narrative de Leo Perutz identifié comme signe de la crise de la modernité viennoise, dont le présent ouvrage reprend certains chapitres, tels la fragmentation du temps ou bien encore le sacrifice de l'éthique.

L'ouvrage part du postulat que la liberté d'écriture de l'auteur « va de pair avec un scepticisme fondamental faisant voler en éclats toutes les certitudes identitaires, philosophiques et éthiques » (p. 14). Au-delà des études désormais classiques consacrées au fantastique ou à l'analyse narratologique et transtextuelle des textes de Leo Perutz, Jean-Pierre Chassagne traite les romans historiques de ce dernier comme des romans de l'échec en s'appuyant sur Nietzsche et sa pensée de l'histoire dans le *Seconde Intempestive* comme matrice d'analyse de départ : Nietzsche s'inscrit contre histoire monumentale et la figure du héros qu'il analyse tous les deux comme des pièges. Le temps (au niveau

individuel et historique), l'éthique, l'humain sont les trois moments de cet ouvrage qui passe au crible plus d'une dizaine d'ouvrages de Leo Perutz en les replaçant dans le contexte culturel de la fin-de-siècle et de l'Entre-deux-guerres viennois. L'auteur montre très bien que le scepticisme perutzien à l'égard de l'identité, du langage et des valeurs ne va pas jusqu'à un nihilisme total, car Perutz croit en l'amour de la vie et au respect de l'Humain tout en s'inscrivant contre une vision téléologique de progrès de l'humanité. Perutz prend en compte une conception de la prose narrative fondée sur une position polyperspectiviste, la crise du langage dans la lignée de Mauthner, Hofmannsthal, Kraus et Wittgenstein qui remet en cause la conception d'un langage qui ne serait que pur reflet de la réalité. Et Jean-Pierre Chassagne interprète la démarche adoptée par Perutz comme un cheminement vers un humanisme de la désillusion et une éthique nouvelle fondée sur l'Éros. Proche en ce sens de Freud dans ses derniers écrits, Perutz ne peut donner une réponse claire et définitive aux questions qu'il pose, et cela explique que les textes narratifs aboutissent au silence, l'auteur se refusant de choisir entre Éros et Thanatos.

Le roman et la nouvelle historiques sont présentés comme le laboratoire d'une déconstruction de la norme du genre et la remise en cause du discours scientifique : « Perutz délimite le territoire de l'imaginaire comme espace de résistance à toute rationalisation réductrice. » (p. 185), position qui se traduit très clairement dans le plaisir incontestable de la narration et la jubilation de son écriture. Autrement dit, Perutz ne se pose pas seulement contre, il manifeste l'importance primordiale du récit dans la construction de l'identité tant individuelle que collective, récit qui ne peut se réaliser que dans la narration. Jean-Pierre Chassagne nous livre des analyses très pertinentes et éclairantes des textes étudiés prenant toujours soin de réinsérer l'auteur dans son contexte historique pour souligner notamment l'importance de la conception judaïque du divin, les courants de pensée qui agitent la modernité viennoise, et dont Perutz serait en quelque sorte le sismographe.

Si l'on considère les ouvrages mentionnés comme des fictions, et c'est ce que fait Jean-Pierre Chassagne, le fait de recourir à des affirmations de l'écrivain sur sa conception romanesque pour justifier ce qui se passe, ou non, dans la diégèse, pose problème. Ou pour le formuler plus simplement : la question de l'éventuelle référentialité de la fiction romanesque est-elle un critère d'analyse pertinent quant à l'illusion d'authenticité visée par Perutz à travers le roman historique ? Enfin la question se pose tout de même de savoir pour quelles raisons à la fin de son étude Jean-Pierre Chassagne dénie à Perutz la qualité de représentant, parmi d'autres, et selon des formes qui lui sont idiosyncratiques, de la postmodernité sur la seule base de son « écriture classique et de son humanisme désabusé » (p. 230). En effet les principales caracté-

ristiques qu'il relève de l'écriture perutzienne semblent très clairement s'inscrire dans un schéma postmoderne : le refus de la référence à la raison comme schème explicatif, un nouveau rapport au temps et une fragilisation de l'identité tant du sujet que du collectif. Une telle perspective aurait peut-être donné un souffle plus ample à l'ouvrage en remplaçant l'auteur dans un mouvement proprement européen, voire mondial. Les critères tels que l'instrumentalisation de l'éthique, la mise en avant de la surface au détriment de la profondeur, le côté ludique et l'absence de foi dans la mission rédemptrice du roman semblent des traits caractéristiques qui se retrouvent au-delà de la stricte sphère culturelle viennoise ; même si Perutz ne peut être considéré comme un auteur postmoderne, son écriture semble le placer dans une position charnière entre modernité et postmodernité. Quelques éclaircissements à ce propos auraient été les bienvenus.

Enfin, on regrettera pour terminer l'oscillation entre l'orthographe allemande et française pour le nom de certains personnages (p. 32 et 33 par exemple) ainsi que l'absence des dates de publication des ouvrages, qui ne sont pas indiquées systématiquement, ce qui ne permet pas de reconstruire une évolution éventuelle de la pensée de Perutz à un lecteur non averti, ce qui est bien dommage au vu des qualités d'ensemble de l'ouvrage.

Éric Leroy du Cardonnoy